TRADUIRE PAUL NOUGÉ: ESQUISSE D'UNE PRATIQUE AGISSANTE

Núria D'ASPER
Universitat Autònoma de Barcelona

1.- DESIR DE TRADUIRE

Traduire Paul Nougé est une expérience fort particulière. Si bien qu'il est difficile de dire si c'est la lecture de son œuvre qui la précède, car la confrontation même aux premiers textes découverts de l'auteur impliquait déjà une démarche traduisante. L'intérêt a tout de suite été porté vers des œuvres qui interpellaient au premier abord, principalement des poèmes manifestant un double régime iconique: plastique et verbal, et qui activaient de la sorte une lecture multiple et forcément agissante. Quelques fragments de l'œuvre de Nougé réclamaient la traduction, ceux surtout qui, en raison de leur apparence paradoxale, parfois disjointe, éveillaient un désir immédiat de traduire. Tel fut le cas du *Jeu des mots et du hasard* (1925) qui fait l'objet de la présente étude.

Avant d'entrer en matière de traduction, il est opportun de faire quelques détours préliminaires. Aussi, proposerons-nous que l'on retienne d'emblée trois termes-clef: détournement, transfiguration et transformation. Leur conjonction non seulement définit la technique et la philosophie Nougéennes, mais elle a également guidé la démarche que nous avons adoptée pour la traduction de ce poème.

Tout d'abord, il convient de rappeler la valeur que Nougé attribue à l'objet banal et au pouvoir bouleversant de celui-ci. La transformation, instrument-clé dont l'auteur se sert, tient précisément à une action sur le potentiel bouleversant de l'objet; mais il convient de noter qu'il s'agit d'une action toujours volontaire, déclenchée par la confrontation entre sujet et objet. En cela, le surréalisme bruxellois que Paul Nougé anime en vient à se détacher des postulats surréalistes quant à l'automatisme de l'écriture. *La Conférence de Charleroi* (1929), maintes fois invoquée par la critique, permet à Nougé d'établir ses positions fondamentales quant au langage, à l'écriture et à la peinture, en pointant leur mission transformatrice et la nécessité d'une coopération entre ces divers arts. C'est par rapport à une telle coopération qu'il conviendrait donc de placer la triade fondamentale –objet, esprit, action– qui articule toute l'œuvre de Nougé. Il s'agit d'un enchaînement entre ces trois éléments, de relations multiples entre eux et nullement susceptibles d'impliquer des rapports duels. Si une telle démarche était déjà au fond de l'attitude surréaliste, chez Nougé cela va constituer un vrai *triangle philosophique*, mais un triangle fonctionnant comme une figure en mouvement perpétuel et dont les pièces sont interchangeables *ad infinitum*. Ce genre de processus correspond bien à une action sémiotique, ou sémiose, au sens de Peirce[1]. Le dispositif, tel que Marc Quaghebeur l'a signalé, consisterait à produire «un *Objet* bouleversant compris comme un *Acte* où se manifeste *l'Esprit*»

1 Sémiose ou signe-action correspond dans la sémiotique pericienne à un processus triadique. Le signe ou *representamen* étant défini par Peirce comme «quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre» (Peirce 2.228, in: Deledalle 1979: 121).

(Quaghebeur 1990: 9). On comprendra mieux le caractère sémiosique d'un tel processus en observant que l'objet a également capacité d'agir sur l'esprit (de tout sujet qui le perçoit, y compris celui qui le crée) et qu'il active ainsi de successives instances d'interprétation et donc de successives transformations. Ceci adhère aux postulats de Nougé quant à la mission non-reproductive de l'écriture, une écriture agissante et interactive qui, animée par une «volonté délibérée d'agir sur le monde», parviendrait à subvertir le concept même d'art.

Quel rapport à la traduction ? Une telle corrélation s'avèrera évidente si l'on veut bien admettre que la traduction n'est pas non plus une opération destinée à la reproduction; elle n'est pas, à vrai dire, de l'ordre de l'équivalence, ce n'est même pas quelque chose qui se passe toujours entre deux langues. La traduction, étant une mise en acte et résultant elle-même d'une expérience de confrontation, comporte à son tour transformation et déplacement; en ce sens, on pourrait dire qu'elle côtoie le détournement. La traduction, telle que nous la concevons, prend en compte la matérialité du texte, la pluralité de celui-ci en raison d'inscriptions subjectives et du phénomène dominant de l'intertextualité; elle implique donc une démarche critique et analytique au sens bermanien (A. Berman 1985a). Mais il convient de noter que la critique et l'analyse n'ignorent pas non plus que toute poésie est traduction, du moment où toute écriture poétique (y compris la traduction) fait apparaître quelque chose qui était jusqu'alors non dicible, latent. Cette visée ne fait que confirmer la valeur «pensante» de la traduction invoquée par A. Berman (1985b). Elle nous conduit, enfin, à poser qu'il n'y a pas une parole première (comme il n'y a pas de destinataire unique) et, du moment où la notion de parole première est abolie, le texte traduit n'entretient plus une relation de subsidiarité vis-à-vis du texte source: la traduction elle-même intervient dans le processus de modification, dans l'actualisation des sens potentiels, jamais épuisés. En fait, la sémiotique peircienne montre très bien qu'aucun signe n'est définitif, tous les signes constituent des interprétations de signes préalables; et cela est parfaitement applicable à la traduction (Stecconi 1994).

Même si ces propos ressemblent quelque peu à des maximes, l'analyse du poème, jointe à sa traduction, devraient mettre en lumière leur fondement: la traduction que nous présentons serait elle-même matière à modification. Cette visée implique certes une problématisation du concept d'équivalence, qui passe forcément par une critique des binarismes dont la traductologie contemporaine est encore héritière. Le travail sur l'iconicité, qui nous occupe déjà depuis quelques années, nous permet précisément de rompre définitivement avec le principe de l'arbitraire du signe et avec les dichotomies dominantes du type forme *vs* sens, traduction sourcière *vs* traduction cibliste, et tant d'autres qui ne font que bloquer le dynamisme de la traduction et perpétuer les notions de parole première et de sens achevé. Dans l'exemple choisi, nous nous proposons de montrer précisément une démarche de traduction attentive à la signification iconique et à la portée sémiosique de la signification.

2.- PAUL NOUGE ET LES *REALIA* TRANSFIGURES

2.1.- TRANSFIGURATION ET CREATIONNISME, DEUX DEMARCHES FRANCHISSANT L'AUTOMATISME

Certains textes littéraires convoquent des œuvres canoniques tout en les cachant, soit au moyen de l'allusion ou du pastiche déformé, soit par leur insertion à la manière du collage dans un ensemble textuel qui les contienne. En cela, Nougé n'est pas un cas isolé. Il en va ainsi de Vicente Huidobro,

lorsque dans son poème *Altazor* (1931), par exemple, il réécrit certains vers de *La Canción del Pirata* (1840) de Espronceda. Et nous pourrions citer encore de nombreux exemples de détournement dans ses diverses variantes, aussi bien dans la littérature que dans la peinture, surtout depuis la période des Avant-gardes: Duchamp, Goemans, Perec, Le Clézio, pour n'en citer que quelques-uns. Mais chez Paul Nougé, le phénomène massif du détournement, à partir de phrases lapidaires, d'énoncés figés, d'images ou objets conventionnels, s'intègre dans une démarche de transgression généralisée destinée à la création d'objets nouveaux: il s'agit d'opérer une transformation radicale et très marquée idéologiquement.

Il convient de mettre l'accent sur le dispositif nougéen de la transfiguration. Nous aborderons cette question en deux temps et, tout d'abord, en montrant certaines connexions avec l'esthétique créationniste du poète chilien qui lui est contemporain, Vicente Huidobro, notamment par leur position à l'égard de l'écriture automatique.

En effet, l'œuvre de Paul Nougé (1895-1967) témoigne des idéaux marxistes radicaux de transformation du monde qui ont marqué toute une génération d'écrivains. Nous savons que Vicente Huidobro (1893-1948) en fait partie et qu'il a maintes fois manifesté ses convictions quant à la liberté de l'homme et de la poésie. Ses préoccupations en matière esthétique, à bien des égards, pourraient être raprochées de celles de Nougé. L'idée de transformation créatrice est une constante dans toute l'œuvre de Huidobro, aussi bien dans ses textes littéraires que dans ses écrits théoriques. Dans son manifeste «Le Créationnisme» (1925), qui avec le poème «Arte poética» (1916) constitue le texte fondateur de son esthétique, il dit:

> Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle et indépendante. Rien d'anecdotique ni de descriptif. L'émotion doit naître de la seule vertu créatrice. Faire un POÈME comme la nature fait un arbre (49).

Malgré ces correspondances idéologiques, et malgré l'intérêt que l'un et l'autre auteurs portent aux croisements entre texte et image, et à toutes les potentialités signifiantes que le texte offre, leurs œuvres ne sont pas tout à fait assimilables. Seulement, parfois, par le recours à des vers brefs et tranchants, ressemblant à des maximes, ou par le recours à la métaphore de facture dadaïste. Il y a d'ailleurs chez Huidobro un côté poète-dieu qui le distingue radicalement du poète bruxellois qui fit de la discrétion un choix de vie.

Si à partir d'une démarche assez analogue ils parviennent tous les deux à des œuvres singulières[2], c'est justement parce qu'ils conçoivent la poésie comme un acte suprême de liberté. Dans «Arte poética», le vers de Huidobro: «Cuanto vean mis ojos, creado sea» n'est pas sans rappeler l'importance que Nougé attribue au regard actif. C'est sans doute cette idée de liberté fondamentale qui mène les deux poètes à contester l'écriture automatique. Et c'est peut-être ce refus de se laisser emporter par les structures répétitives de l'inconscient qui expliquerait l'écart même entre leurs styles respectifs. Dans "La création pure" (1921), Huidobro définit la création comme le processus dans lequel la technique constitue le pont entre le monde subjectif et le monde objectif. Il faut, d'après lui, partir du monde objectif, qui offre à l'artiste plusieurs éléments –lesquels fourniront le système–, puis passer par le subjectif, qui transforme ces éléments du réel, et revenir enfin au monde objectif en ayant appliqué la technique. Le résultat de ce processus sera un fait nouveau créé par l'artiste. Dans ce même article, Huidobro propose de s'éloigner autant que possible de la métaphysique et de se rapprocher de la philosophie scientifique. Là, encore, on pourrait le rapprocher de Nougé (1930), qui affirme:

2 Il convient toutefois de noter que, contrairement à Huidobro, Nougé préfère le terme «invention» à celui de «création».

> [L'objet] doit son existence à l'acte de notre esprit qui l'invente [...]. Plus la réalité d'un objet est puissante, plus cette réalité a réussi, plus les chances sont grandes également de pouvoir par une invention nouvelle l'étendre, l'enrichir ou la bouleverser pour créer une réalité nouvelle (...).
>
> Où l'on touche une des raisons de faire confiance à l'activité poétique comme à l'activité scientifique, toutes deux par des voies différentes appliquées à l'invention d'objets nouveaux (87).

La transfiguration poétique que Nougé entreprend doit être rattachée à la transformation radicale de la société qui est dans l'esprit du surréalisme. Contre les "idéologies pétrifiées", Nougé propose le détournement poétique. Il n'est pas étonnant que, tout en adhérant à la radicalité surréaliste, il s'oppose, de même que Huidobro, à l'écriture automatique. Il semblerait que pour lui "tout projet d'écriture spontanée, échappant au contrôle de la raison, [ne pourrait] qu'introduire à plus ou moins brève échéance une nouvelle *doxa*." (Smolders 1995: 51). Le détournement nougéen tient, précisément, à une volonté de désaffecter le langage et les formes de leurs fonctions habituelles pour les vouer à de nouvelles missions. Il s'agirait là, au sens formaliste, d'une "défamiliarisation"[3] radicale, ce qui chez Nougé semblerait tout à fait cohérent étant donné sa filiation marxiste. C'est dans cette même optique qu'il convient d'examiner le détournement littéraire. Par ce procédé, l'auteur propose d'isoler les mots ou les groupes de mots –ce qu'il nomme des "lambeaux vivants de langage"–; car, d'après lui, ils ont le pouvoir d'engendrer un sens imprévisible par rapport au langage dont on les a séparés. Pour reprendre à peu près les termes de Nougé: le langage, et particulièrement le langage écrit, est tenu pour objet agissant, capable de faire sens; il est matière à modifications, à expérience («Notes sur la poésie» dans Nougé 1995: 195). Son intérêt pour les jeux de mots, les devinettes, les charades tient précisément à cette volonté d'expérimentation. Encore faut-il dire que les structures les plus figées prêtent davantage à la modification. Mais, comme nous le verrons, les transformations résultantes n'empêchent néanmoins pas de deviner l'élément absent: elles fournissent une iconicité par défaut.

2.2.- LE DETOURNEMENT NOUGEEN

Agir pour comprendre, pour faire apparaître l'inconnu ou l'indicible, telle est la mission de Paul Nougé. La pratique du détournement, consistant en la réutilisation de matériaux préexistants, est inhérente au fondement antilittéraire de la démarche créative nougéenne, axée notamment sur une théorie de l'action.

Cette pratique, qui souvent adoptera la forme du «plagiat», sous-tend en effet une remise en question du principe de la propriété littéraire, ainsi que l'avaient proclamée ouvertement auparavant Lautréamont («le plagiat est nécessaire»), puis Soupault («le plagiat n'existe pas»). Geneviève Michel (1998: 330-341) a à juste titre rattaché cette visée du «plagiat» plutôt au détournement qu'au sens strict de la «copie» ou du vol, tout en remarquant le large usage de cette tendance par les dadaïstes et les surréalistes, fut-ce sans la nommer, et, de manière systématisée, par Paul Nougé. En effet, il s'agira pour celui-ci de «l'utiliser comme critique littéraire et artistique –et plus tard politique–, pour *détourner* l'art vers d'autres destinations: celles de la vie réinventée, de la transformation du monde." (Michel 1998: 341). Si, chez les situationnistes, le détournement remplit une mission plus ouvertement de propagande marxiste, chez Nougé l'esprit révolutionnaire sous-jacent à cette pratique apparaît en

3 Les termes «défamiliarisation» et «singularisation» correspondent ici à la notion d'*ostranenie*, créée par le formalisme russe pour désigner le procédé littéraire consistant à décrire un objet comme si celui-ci était vu pour la première fois. Autrement dit, il s'agit d'un mode d'appropriation du réel.

filigrane et il n'en est pas pour autant moins percutant. Situationnistes et lettristes entretiennent, d'ailleurs, des liens étroits avec le Groupe bruxellois: ils publient dans leurs journaux des textes de Nougé, ou des textes adoptant son procédé de détournement. Et en 1956, dans le numéro 8 de *L'Internationale situationniste*, paraît le "Mode d'emploi du détournement", où Debord et Wolman proposaient une théorie de celui-ci tout en précisant ses objectifs politiques. Un peu plus tard, Marc Saporta écrivait un roman (*Composition nº 1*, 1965), basé sur le principe de lecture aléatoire des pages-cartes visiblement inspiré par le dispositif de Nougé dans *Le Jeu des mots et du hasard.*

Nous n'allons pas développer davantage la question du plagiat qui, d'ailleurs, a déjà été exhaustivement étudiée par la critique. Cet aperçu sommaire nous permet néanmoins de noter que son fonctionnement ne diffère pas des variantes de détournement que nous allons examiner.

Nous pointerons tout d'abord l'effet de surprise que la pratique du détournement active. La surprise, étant au cœur de la transformation fondamentale qui résulte de la création de l'objet imprévisible et bouleversant, elle entraîne une coupure dans le continuum de l'habitude et elle active de la sorte le dispositif de la sémiose. Ce processus est patent dans «Jeu des mots et du hasard», mais il est également à l'œuvre dans les nombreuses manipulations langagières pratiquées par Nougé.

En effet, dans «Le Jeu des mots et du hasard», l'intervention opérée sur le jeu de cartes par l'insertion du texte poétique dans un cadre figuratif bien défini, produit un effet de surprise et une déstabilisation des habitudes perceptives. Mais lorsqu'il s'agit de textes dépourvus de tout trait plastique figuratif, Nougé en vient à produire un effet de surprise similaire par des interventions minimales et sans briser ni l'unité syntaxique, ni la morphologie. Il le fait le plus souvent par une transposition lexicale qui entraîne une rupture de la prévisibilité, ceci évoquant de très près certaines formes de lapsus (Michel 1997: 201-233). Dans l'exemple: «Je te regarde de tous mes doigts» (Nougé 1953: 24) la transposition de "yeux" à"doigts" fournit une expression transfigurée qui dévoile une image sous-jacente devenue ainsi explicite, comme s'il s'agissait d'un acte manqué. Le résultat n'est pas sans évoquer la facture des métaphores surréalistes. Mais il convient de signaler ici un procédé plus singulier encore, entraînant une déstabilisation de la métaphore conventionnelle. Le détournement opéré sur la métaphore usée: "je te regarde de tous mes yeux", met en relief son caractère euphémistique. En espagnol, des expressions plus ou moins analogues, telle "dichosos los ojos que te ven», donnerait si on appliquait la technique nougéenne: "dichosos los ojos que te tocan». De tels détournements opèrent une transformation du rapport connotatif en pure dénotation, et en viennent à actualiser un désir inconscient. La sexualisation du langage mise en œuvre par ce procédé témoigne de la mission libératrice que surréalistes et dadaïstes attribuent à l'écriture. En effet, comme l'affirme Marc Quaghebeur (1995: 11), l'entreprise de Nougé "est de remettre en jeu le désir": la création d' "objets bouleversants" afin "d'amener le sujet à se remettre en cause et en branle".

Dans l'exemple présenté, on a passé de l'image irréelle de la quantité d'yeux (on n'en a que deux) à l'image réelle de la quantité de doigts, et du rapport logique de l'œil au regard au rapport symbolique des doigts qui «regardent» (des yeux qui «touchent», dans notre exemple espagnol). Il y a eu déplacement d'un sens figuré connotatif à un sens figuré dénotatif. La phrase de Nougé, plus désinhibée: "Je te regarde de tous mes doigts", condense l'énoncé absent («je te regarde de tous mes yeux») si l'on veut bien imaginer des yeux au bout des doigts. Cette surmétaphorisation n'est pas de l'ordre d'une écriture automatique, étant donné la manipulation intentionnelle dont elle témoigne. Il y a eu sans doute rupture volontaire de la prévisibilité, lorsque, à la place d' "yeux", " l'auteur met "doigts". Mais il y a encore "traduction".

Il convient de placer l'œuvre de Nougé sous le signe de la "traduction", ce qui veut dire de la réécriture: d'une réécriture «détournante» et subversive, découlant d'une puissante éthique révolutionnaire (Michel, 2006). Cette démarche, que la critique nomme "démarche d'appropriation", est à l'œuvre aussi bien dans les «traductions» que l'auteur réalise en superposant à l'original plusieurs versions existantes, plusieurs labyrinthes référentiels, que lorsqu'il se prend à transfigurer des objets, tel le jeu de cartes du poème que nous allons analyser.

Nougé place l'imitation à la base des processus de transformation. C'est dans ces termes qu'il exprime ce rapport paradoxal:

> Importance de l'imitation dans la vie de l'esprit.
>
> Aux prises avec la musique, avec la peinture, avec toute action qui nous affecte, la première démarche à laquelle nous nous portions est une imitation intérieure.
>
> L'on peut imaginer d'ailleurs que cette imitation n'est autre que le résidu d'une imitation plus vaste allant jusqu'à mimer totalement ce qui se présente à nous.
>
> [...]
>
> Plus loin, l'on pourrait remarquer que la vie interne de l'esprit procède par invention et imitation et que l'invention nouvelle se fait à la faveur d'une invention ancienne imitée dans quelques traits et renouvelée par d'autres éléments ou d'autres intentions. (Nougé 1974: 105-106, cité par Smolders 1995: 18).

Le processus, tel que Nougé l'énonce, adhère à celui de la sémiose illimitée que nous signalions. Il s'agit chez lui d'embrasser l'immense répertoire du déja-dit, afin de mettre le non-dit à la surface. Ceci implique un travail de détournement massif qui passe par la transfiguration de genres, d'expressions figées, d'idées banalisées, aussi bien que d'objets ou de "monuments" sacralisés, telle la littérature française. Le poème choisi nous intéresse tout particulièrement car, faisant intervenir des transfigurations multiples qui agissent sur un plan intersémiotique, il permet d'aborder le phénomène du détournement dans toute son ampleur.

Le détournement consistant, comme nous l'avons signalé, en un processus de déplacement au service de l'invention du nouveau, devra donc être appréhendé sous l'angle d'une productivité signifiante.

3.- LE JEU DES MOTS ET DU HASARD

La pratique de la traduction, et non seulement les expériences de métatraduction créatives ou de traductions apocryphes ou plagiaires, est une pratique forcément axée sur le détournement, qu'il soit avoué ou inconscient. Nous proposerons donc qu'on la considère sous l'angle du détournement, et que l'on remarque sa portée transformatrice en l'insérant dans un processus de signification en acte, plus proche de l'idée de sémiose que de celle de représentation. Cette hypothèse, aussi radicale qu'elle paraisse, nous permet néanmoins de problématiser la stabilité prétendue du sens, les limites de la

référentialité du signe, et du concept d'équivalence qui s'ensuit. En guise d'exemple pratique, nous présentons ici notre traduction argumentée du «Jeu des mots et du hasard» de Paul Nougé.

Le terme «poème» utilisé pour désigner «Le Jeu des mots et du hasard» ne semblera peut-être pas le plus indiqué. Si nous l'employons par commodité, il convient toutefois de signaler qu'en disant «poème», nous pensons ici à un objet dynamique, un objet susceptible de déclencher un effet poétique. Dans ce cas concret, l'effet poétique découle surtout de la rencontre entre image peinte et image verbale.

Le poème, en soi, fournit un cas de «traduction intersémiotique» fort intéressant. Il convoque deux systèmes sémiotiques, visuel et textuel; et les segments de texte, en commençant par le titre, manifestent à leur tour, des rapports multiples. Tout d'abord, observons qu'il s'agit d'un objet courant, un jeu de cartes (une icône directe), mais déconnecté de sa fonction conventionnelle; il s'agit donc d'un objet transfiguré, car il contient des segments textuels à la place des signes typiques du jeu. Mais il s'agit également d'un objet poétique, lui aussi transfiguré, transformé en jeu de cartes. Le titre offre la synthèse de l'objet dont il est question: jeu de(s) mots et du hasard. Cette phrase doit être lue littéralement, ainsi que le reste du poème. Elle a un caractère définitoire dans sa dénotation, mais qui met tout de suite en relief son potentiel connotatif. D'une part, elle a une valeur programmatique; d'autre part, elle-même constitue la transfiguration du titre de la pièce théâtrale de Marivaux: *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), où la comédie, justement, était mise en place par l'échange de rôles et l'inversion de masques entre maîtres et valets, soit par une transfiguration.

Le poème s'ouvre sur la phrase du titre, *Le jeu des mots et du hasard*, qui doit être prise au sens littéral. Une phrase vraie, qui définit d'emblée la nature du poème, c'est-à-dire le "jeu de mots" (la technique: le travail du signifiant) et le "hasard" (le jeu: le plan du contenu). On découvre vite que l'un et l'autre se répondent: la technique du jeu de mots étant accomplie dans le poème, et le hasard ne se limitant pas à fournir le référent thématique du jeu, par ailleurs figuré par les cartes dessinées, mais ayant surtout une valeur interprétante. Cette phrase repose aussi sur une faille: le mot "amour", qui est présent dans le titre de Marivaux et qui ici a subi une transposition assez analogue à celle que nous observions dans l'exemple précédent. Or, l'objectif de cette transposition n'est pas le même. D'une part, l'émergence de "mots" venant escamoter "amour" confère au titre du poème une valeur performative, celle du double jeu (des mots et du hasard). D'autre part, la présence sousjacente du mot manquant, "amour", continue d'agir dans les interstices du jeu de mots et soulève l'image condensée. Pour preuve: la double lecture que permet la phrase "jouez votre cœur".

L'énoncé "*Le jeu des mots et du hasard*" fonctionne à peu près comme le lapsus, quoique l'analogie avec le titre de Marivaux, l'identification de la ressemblance, découlerait ici d'une connaissance culturelle et non pas du savoir populaire, comme c'était le cas dans l'expression idiomatique qui a été examinée. Il conviendrait de ce fait de le rattacher à une opération bien calculée. Il s'agit donc d'un exemple assez brillant de *Witz*, ou mot d'esprit au sens freudien (Freud 1901 et 1905). La traduction en espagnol ne permet pas beaucoup de jeu, étant donné l'importance de "mots" et "hasard". Les deux termes clé équivalents ("palabras" et "azar") ne manifestent pas d'homophonie et pour cette raison la version espagnole (*El juego de las palabras y del azar*) réussit moins bien à évoquer le titre de Marivaux en espagnol (*El juego del amor y del azar*). L'on voit bien que l'émergence du signe iconique sous-jacent, dans un cas comme celui-ci, peut dépendre du code culturel. Sans doute le lecteur espagnol aura-t-il plus de mal à identifier le référent de Marivaux qu'un lecteur français ordinaire.

Ce poème constitue donc un cas de détournement multiple: d'une part, celui qui est fourni par la transfiguration du jeu de cartes; d'autre part, celui que manifeste la transformation du titre. Mais il y a encore une phrase idiomatique, à la deuxième page, ayant subi ce même processus. Ces détournements ne sont pas de simples gestes subversifs, ils impliquent une critique fondamentale de la représentation. Dans cette optique, ils ont les mêmes effets que les tableaux de René Magritte. Évoquons, parmi eux, ceux qui manifestent des figures transparentes, le ciel ayant pris la place du corps; ou celui dans lequel une multitude d'hommes, identiquement habillés en noir, flottent dans l'air (*Golconde*, 1953); ou, encore, l'image de cette tête de statue classique en plâtre ou en marbre reposant sur une balustrade, non pas sur un corps, et qui porte une blessure saignante sur la tempe (*La Mémoire*, 1948) –ailleurs ça sera des corps dépourvus de tête: autant de figures ou de traits qui semblent avoir été désaffectés de leur espace habituel. Et si on se place devant le tableau *Ceci n'est pas une pipe* (1929), pertinemment dénommé «la trahison des images», on se demanderait où peut bien être le détournement, alors qu'il est clair que c'est cette phrase qui nie l'évidence perçue[4]. Cette phrase qui signale l'abîme entre le réel et la représentation. C'est cette sorte de surmotivation des images, ou du langage, qui confère au détournement une dimension dialectique.

Nous présentons ci-dessous la version originale du *Jeu des mots et du hasard*. Pour des raisons d'espace, nous n'en reproduisons que huit des cinquante-deux cartes, mais le texte de la totalité est fourni par la suite, accompagné de notre traduction.

4 René Magritte a fait une réflexion théorique exhaustive sur la représentation et la référentialité du signe dans son essai visuel "Les mots et les images" (1929). Voir à ce sujet l'essai de Frederik Leen: "Le mot et l'image dans certaines peintures de René Magritte: Un rasoir est un rasoir (1998: 23-34).

VOTRE
CŒUR
A
PORTÉE
DE LA
MAIN

JOUEZ
VOTRE
CŒUR

La table importe peu si vous faites
TABLE RASE
Battez.
Retournez une à une, alignez les cartes. Il arrive que le jeu vous donne
CARTE BLANCHE.
Mais qu'il en soit pour l'instant à dépendre de vous, prenez garde :
LE JEU NE VAUT
QUE SELON LACHANDELLE.
Avancez doucement jusqu'à la Cinquante-deuxième carte.
Battez. Reprenez.
Si vous abandonnez
vous êtes
PERDU


SI
TU
VOULAIS
LES
PAROLES
DE
TA
BOUCHE
AU
BORD
DE
L'EAU
PURE
LE
RIRE
SUR
TES
LÈVRES
C'EST
LA
VILLE
AUX
MILLE
PORTES
VOICI
TON
SECRET
LE
RIRE
SUR
TES
LÈVRES

Pour la traduction, il conviendra de respecter scrupuleusement le format de l'original: les fontes, le corps de la lettre et la disposition du texte sur la page, y compris, bien sûr, le texte inscrit dans les cartes et la présence de certaines cartes blanches. Pour des raisons d'espace, le format de l'original n'est reproduit tel quel que pour les deux premières pages du poème. Pour les cartes, le texte sera présenté en colonne, numéroté par énoncé de carte: le lecteur pourra imaginer le résultat définitif suivant le modèle que nous venons de fournir.

CON EL
CORAZÓN
AL
ALCANCE
DE LA
MANO

JUÉGUESE
EL
CORAZÓN

Poco importan las tablas si hace
TABLA RASA.
Baraje.
Vuélvalas de una en una, ordene las cartas. A lo mejor
el juego le da
CARTA BLANCA.
Pero aunque de momento dependa de usted, no se lance :
EL JUEGO SÓLO VALE
SI LA VELA ARDE.
Avance despacio hasta la carta cincuenta y dos.
Baraje. Vuelva a coger.
Si abandona
Está usted
PERDIDO

1.	Si tu voulais	Si tú quisieras
2.	Les paroles de ta bouche	Las palabras de tu boca
3.	Au bord de l'eau pure	Al borde del agua pura
4.	Le rire sur tes lèvres	La risa en tus labios
5.	C'est la ville aux mille portes	Es la ciudad de las mil puertas
6.	Voici ton secret	He aquí tu secreto
7.		
8.	Rien n'est perdu	Nada está perdido
9.	Le silence que tu romps	El silencio que rompes
10.	Dans le passé	En el pasado
11.	Ton amour	Tu amor
12.		
13.	La nuit sans contours	La noche sin fronteras
14.	Tes mains tendues	Tus manos tendidas
15.	Tais-toi	Cállate
16.	L'espace pour nos yeux	El espacio para nuestros ojos
17.	Le mur blanc	La pared blanca
18.		
19.	Le salut	La salvación
20.	Non	No
21.		
22.	Ton corps déployé	Tu cuerpo extendido
23.	Mais moi qui suis là	Pero yo aquí estoy
24.	La porte s'ouvre	La puerta se abre
25.	Que reste-t-il	Qué queda
26.	À la dernière minute	En el último minuto
27.	Le soleil	El sol
28.	Personne n'est venu	No ha venido nadie
29.	Si les yeux s'ouvraient	Si los ojos se abrieran
30.		
31.	Qu'il te souvienne	Has de recordar
32.		
33.	Le vent sur toi	El viento en tu piel
34.	C'est pour demain sans doute	Es para mañana seguramente

35.		
36.	La porte se referme	La puerta se cierra
37.		
38.	Ton visage	Tu rostro
39.	C’est la trahison	Es la traición
40.	Entre donc	Entra ya
41.	Les couteaux luisent	Los cuchillos relucen
42.	Mais la colère	Pero la ira
43.	Au travers des fenêtres	A través de las ventanas
44.	La rue tortueuse	La calle tortuosa
45.		
46.		
47.	Tout est perdu	Todo está perdido
48.		
49.		
50.	Des larmes retenues	Ciertas lágrimas retenidas
51.	Détourne-toi	Vuélvete
52.	L’on t’abandonne	Te abandonan

Il suffit d’observer les matériaux que le poète a disposés, pour identifier des “lambeaux” d’objets (les cartes du jeu), et de langage (des mots isolés et des groupes de mots). Cette idée de “lambeaux” est d’autant plus évidente que les 52 cartes du jeu présentées sont interchangeables[5]. Elles permettent de la sorte une lecture multiple, autrement dit, elles permettent, encore une fois, une transposition. Parmi les 52 cartes, il y en a 12 qui sont des cartes blanches. La carte blanche, qui dans le jeu a un sens concret, est anticipée discursivement à la deuxième page (“Il arrive que le jeu vous donne carte blanche”), précédant les cartes. Cette expression, “donner carte blanche”, a une double lecture selon qu’elle est prise littéralement ou au sens figuré: elle fournit différents niveaux d’iconicité. Ce trait de déplacement intersémiotique confère à la carte blanche une valeur iconique hautement productive. L’effet de redondance signifiante fourni par les deux procédés (d’iconicité discursive et d’iconicité visuelle) juxtaposés, produit une mise en relief du phénomène et nous oblige à porter notre attention sur les réseaux de connotations que les mots ou les syntagmes déploient. Les cartes blanches permettent aussi de structurer de manière aléatoire les énoncés ou les syntagmes contenus dans les autres cartes, en créant des groupements divers. Elles font office de ponctuation, de silence ou de pause. Cette interchangeabilité des cartes va avoir une incidence sur la traduction. Il faudra veiller à ce que la

5 Le potentiel transformateur du *Jeu*, sa nature en tant que «matière à modification» se sont matérialisés sous la forme d’expériences diveres, tel le dispositif décrit par Éric Lysøe (1998: 321-326). À partir de permutations diverses et de calculs complexes, l’auteur parvient à un numéro qu’il baptise *Nougé*... Il explique la conception de programmes informatiques pour MS-DOS et pour Macintosh, destinée à produire des combinaisons à la demande de l’utilisateur. Sur un mode informatique, cette expérience n’est pas sans rappeler les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau.

lecture aléatoire soit toujours possible. Il conviendra, donc, de ne pas ajouter de connecteurs qui empêcheraient la lecture en continu des différentes bribes, même en les permutant.

La phrase “Jouez votre cœur” est construite sur le même modèle qu’une phrase comme “jouer sa vie” (jugarse la vida). Mais jouer le cœur, dans le contexte du jeu, signifie: tirer la carte ainsi désignée; ceci, en espagnol peut être exprimé de deux manières: “juegue con el corazón”, qui introduit plusieurs niveaux de lecture: plaisanter/jouer avec les sentiments, ou jouer le cœur à la main, ou, encore: jouer la carte ainsi désignée. Notre traduction “juéguese el corazón”, où “corazón” est métonyme de la carte de ce signe, permet une double lecture plus en accord avec l’idée de risque, et dans le jeu et dans l’amour. Cette phrase, qui clôt la première page du poème, constitue donc une invitation au jeu et à l’amour. Comme d’autres l’ont aussi observé, les syntagmes enfermés dans les cartes constituent en effet un poème d’amour, avec mouvements variables, élans et retraits, des portes qui s’ouvrent, d’autres qui se referment, la peur et le désir, la colère. En outre, cette partie se détache du reste par l’énonciation à la deuxième personne “tu”, et par la disposition du texte enfermé dans des cartes. La carte en vient de la sorte à être surmotivée, ce ne sont plus uniquement des cartes à jouer, mais des cartes d’amour. Ici il conviendrait de signaler la passion de Nougé pour les cartes postales, qu’il collectionnait comme des objets précieux[6]. La présentation de ces bribes, de ces syntagmes, entourés par le cadre fournissant le contour de la carte, leur confère en quelque sorte une valeur unique. Et ceci, étant donné l’interchangeabilité des cartes évoquée plus haut, crée sans doute un rapport paradoxal.

La page qui précède le jeu de cartes constitue une sorte de préambule destiné à fournir des renseignements ou conseils quant au jeu. Cette page, la deuxième du poème, s’ouvre sur la phrase: “La *table* importe peu si vous faites *table* rase”. Elle contient un jeu de mots, que nous avons maintenu en incorporant un terme nouveau, mais parfaitement inscrit dans l’isotopie du jeu: “poco importan las *tablas* si hace *tabla* rasa”. “Tablas” signifie adresse, expérience. L’expression espagnole “tener tablas” veut dire “connaître la *partie*”, avoir de l’aisance; elle est utilisée pour se référer aux acteurs en train de *jouer*, car le terme “tablas” (planches) renvoie à celles de la scène de théâtre. Mais ce mot fournit une condensation encore plus riche, dans la mesure où il convoque l’expression “hacer tablas”, qui signifie faire jeu nul. Par cet itinéraire lexicographique, notre traduction fait apparaître les nombreuses synecdoques qui configurent le signifiant du jeu; cette trame sémiosique évoque de très près la technique analytique de l’esthétique cubiste.

Dans les phrases suivantes, on donne les indications de rigueur, jusqu’ici comme s’il s’agissait d’un jeu de cartes traditionel. Mais le texte a été disposé de manière calculée pour indiquer certainement le dynamisme du jeu autour de la table, le mouvement des cartes et le dialogue entre le maître-énonciateur et l’apprenti-joueur. Quatre mots ou groupes de mots se détachent de l’ensemble par une typographie en lettres capitales:

TABLE RASE

CARTE BLANCHE

LE JEU NE VAUT QUE SELON LA CHANDELLE

PERDU

6 Domenica Iaria (1998: 29-50) met en rapport le référent de ce poème avec l’intérêt pour les cartes, que Nougé partage avec les surréalistes. En témoigne le choix de certains titres, tels que *Les cartes transparentes* (1952) ou *Le dessous des cartes* (1926).

Nous nous arrêterons à l'expression "Le jeu ne vaut que selon la chandelle", car elle comporte un détournement à partir de l'expression "Le jeu n'en vaut pas la chandelle". Cette expression idiomatique, utilisée pour dire que quelque chose ne mérite pas un effort si grand, on peut l'employer dans des situations très diverses, mais justement elle a son origine dans le contexte du jeu. Autrefois, sur les tables de jeu il y avait une chandelle, et le jeu se terminait lorsqu'elle s'éteignait. La modification que Nougé opère par une intervention minimale met l'accent sur la qualité variable de la chandelle, l'intensité de la flamme. Et "chandelle", ici, aura sans doute une valeur métaphorique désignant l'enthousiasme pour le jeu, l'envie et, bien sûr, la flamme ou le feu, car il s'agit aussi du jeu/feu de l'amour (on joue son cœur). L'expression n'existant pas en langue espagnole, nous avons opté pour une traduction qui maintient le signifiant essentiel tout en compensant la perte de l'idiomatisme par un phénomène de répétition paronomastique: "el juego solo *vale* si la *vela* arde". Le recours aux anagrammes vale/vela, à effet symétrique dans la disposition vocalique, prolonge son effet d'assonance sur "arde". Il produit ainsi un rythme qui, joint à la modalisation à valeur de sentence, évoque l'une des formes typiques des proverbes. D'autre part, «fuego» («feu») est suggéré phonétiquement par "juego", de même que dans l'original ("feu/jeu"). Ce rapprochement que produit la traduction n'a sans doute aucun mérite, mais il convient tout de même de le signaler, car c'est l'effet interprétant du verbe «arde» (brûle) en fin de phrase qui le certifie. Nous avons inventé un proverbe sur la base des notions concernant ce genre, plutôt qu'en modifiant un proverbe existant, et aussi en faisant intervenir la référence historique qui est à l'origine du proverbe français. À la place de la transposition lexicale qui était à l'œuvre dans le texte original, la traduction s'est opérée en mimant certains traits formels de proverbes existants, c'est-à-dire en adoptant l'un des principaux dispositifs nougéens: l'invention imitative. Nous pouvons constater que le rapport intersémiotique par lequel le texte et l'image se rejoignent est actualisé métatextuellement, et nous voyons dans quelle mesure la traduction peut intervenir dans cette actualisation. Les traits d'iconicité graphique que nous avons analysés, d'une manière générale, renforçaient la motivation sémantique de l'ensemble textuel. Les cartes dessinées relèvent d'une iconicité forte: elles ne constituent pas seulement des icônes directes, mais elles accomplissent une performation de la condensation que le titre fournissait d'emblée dans sa formulation programmatique. Elles mettent en scène le dispositif de signification intertextuelle et intersémiotique. Entre les cartes de ce poème et les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, on observe une certaine analogie, qui nous mènerait enfin à considérer la fragmentation et les combinaisons aléatoires comme des procédés misant sur la matérialisation des lambeaux, que ce soit de langage ou d'objets. La fragmentation, que ce soit sous forme de languettes ou sous forme de cartes, chosifie les fragments et elle en fait des icônes.

Dans cette fragmentation, et surtout dans le phénomène de déplacement et de condensation que nous avons observé, s'amorce la technique cubiste basée sur l'analyse ou sur la synthèse. L'étude de ces procédés qui régissent les processus de symbolisation est fondamentale, mais nous lui accordons ailleurs l'espace qui lui revient[7].

7 Au sujet des processus analytique et synthétique du cubisme en écriture et en traduction, voir (N. d'Asprer 2002, 2003, 2004).

BIBLIOGRAPHIE

Berman, Antoine. «L'Analytique de la traduction». *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*. Éd. Gérard Granel. Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, 65-82. Reédité dans: Antoine Berman. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain «L'Ordre philosophique»*. Paris: Seuil, 1985a.

—. «L'Auberge du lointain». *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*. Éd. Gérard Granel. Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, 35-150. Réédité dans: Antoine Berman. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, «L'Ordre philosophique»*, Paris: Seuil, 1985b.

d'Asprer, Núria. «Des marches cubistes pour monter à la Tour Eiffel» *L'Écriture fragmentaire*. Éd. R. Ripoll. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2002. 71-87.

—. (2003). «Cubism in translation and cubist iconicity». *Divagations iconiques = Iconic divagations*. Éd. Giudicetti Gian Paolo et Maeder Constantino. Louvain-la-Neuve: Centre d'Études italiennes, Université catholique de Louvain, 2007, 77-102.

—. «Cubismo en traducción». *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*. Ed. Emilio Ortega Arjonilla. Vol. 3. Segunda edición. Granada: Atrio, 2004. 97-106.

Deledalle, Gérard. *Charles S Peirce-Écrits sur le signe, «L'Ordre philosophique»*. Paris: Le Seuil, 1979.

Freud, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Paris: Gallimard, 1988 (1905).

—. (1901). *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1960.

Huidobro, Vicente. «Le Créationnisme». *Manifestes*. Paris: Revue Mondiale, 1925.

—. «Arte poética». *El espejo de agua*. Buenos Aires: Orión, 1916. 1-16.

—. «La Création pure». *L'Esprit Nouveau*, Paris, avril, 1921. 769-776.

Iaria, Domenica. «*Le Jeu des mots et du hasard*: effetto poesia». *Paul Nougé pourquoi pas un centenaire?* Éd. A. Soncini Fratta. Bologne, coll. Bussola –Beloeil, Clueb, 1998. 29-50.

Leen, Frederik. «Le mot et l'image dans certaines peintures de René Magritte: Un rasoir est un rasoir». *René Magritte 1898-1967*. Catalogue de l'exposition commémorative de son centenaire aux Musées de Beaux-Arts, Bruxelles, 6 mars – 28 juin 1998. Gand / Paris: Ludion / Flammarion. 23-24.

Lysoe, Éric. «Dans le blanc des signes: quelques remarques à propos du *Jeu des mots et du hasard*». *Paul Nougé pourquoi pas un centenaire?* Éd. A. Soncini Fratta. Bologne, coll. Bussola –Belœil, Clueb, 1998. 321-326.

Magritte, René. «Les mots et les images» (1928). *La révolution surréaliste*, nº 12 (15 décembre 1929).

Michel, Geneviève. «Paul Nougé et les "Lambeaux de langage, quels procédés pour quels effets?». *Paul Nougé pourquoi pas un centenaire?* Éd. A. Soncini Fratta. Bologne, coll. Bussola –Belœil, Clueb, 1998, 201-233.

—. «Le détournement: de Paul Nougé aux Situationnistes». *Les Chemins du texte*. Éd. Teresa García Sabell et al. Barcelona, U. de Santiago de Compostela-Servicio de Publicaciones, 1998, 330-341.

—. *Paul Nougé: la reécriture comme éthique de l'écriture*. Thèse de doctorat (TDX-1013106-110833). Universitat Autònoma de Barcelona. 23/02/2006.

Nougé, Paul. *Le jeu des mots et du hasard*. Bruxelles, Les Lèvres nues, 1955 (1925) [jeu de cartes à texte, sous étui, 53 cartes].

—. *La Conférence de Charleroi*. Bruxelles, Le Miroir infidèle, 1946 (1929). Le texte est repris dans *Histoire de ne pas rire*. Lausanne. L'Âge d'homme, 1980.

—. «La lumière, l'ombre et la proie». *Histoire de ne pas rire*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1980 (1930). 85-89.

—. «Notes sur la poésie». *Fragments* (anthologie), Bruxelles: Labor, 1995. 189-196.

—. «Couteau pour couteau». *Fragments* (anthologie). Bruxelles: Labor, 1995 (1953).

—. *Fragments* 79, coll. «Le Fait accompli». Bruxelles, Les lèv nes nues, nº 105-106, février, 1974. 105-106.

Quaghebeur, Marc. «Au cœur de l'image, le texte», in *Correspondance*, nº 1 (*El Surrealismo belga*), novembre (1990): 9.

—. «L'homme qui ne perdit jamais conscience». *Paul Nougé: Quelques bribes*, Bruxelles: Didier Devillez Éditeur, 1995, 7-12.

Saporta, Marc. *Composition n° 1*, Paris, Seuil, 1965.

Smolders, Olivier. *Paul Nougé: Écriture et caractère à l'école de la ruse*, Archives du futur, Bruxelles: Labor, 1995.

Stecconi, Ubaldo. «Peirce's Semiotics for Translation». *KOINÉ. Annali della Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori "San Pellegrino"*, IV, (1994): 161-180.